Heinrich Wölfflin e sua Contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura

Heinrich Wölfflin and his Contribution to the Theory of Pure Visibility

José D'Assunção Barros[1] - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo busca analisar as abordagens propostas por Heinrich Wölfflin (1864-1945), historiador da arte e analista da imagem cuja concepção é aqui apresentada no contexto dos desdobramentos da corrente da Escola de Viena de Historiografia da Arte e das bases teóricas que ficaram conhecidas como "Teoria da Visibilidade Pura". Os esquemas analíticos propostos por Wolfflin são apresentados a partir de uma comparação entre obras de arte relativas aos períodos Barroco e Renascentista, seguindo uma linha de comparação que era comum à abordagem do autor.
Palavras-chave: História Comparada, História da Arte, Visibilidade Pura, Wölfflin.

Abstract: This article intends to analyze the approaches proposed by Heinrich Wölfflin (1864-1945), art historian and image's annalist whose conception is presented in the context of developments of the current of Vienna Scholl of Art Historiography and of the theory bases that became knowledge as "Theory of the Pure Visibility". The analytic schemas proposed by Wolfflin are presented trough a comparison between art works of the Baroque and Renascent periods, following a comparison line that was common in the approach of the author.
Keywords: Art History, Comparative History, Pure Visibility, Wölfflin.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) é um dos grandes nomes da teoria e historiografia da Arte no Ocidente. Suas obras são demarcadas pela transição do século XIX para o século XX e pela entrada do novo século, e seu discurso sobre a Arte traz as marcas de uma época que apenas assistia aos primeiros passos da Arte Moderna – e que por isto mesmo ainda podia se permitir a examinar a maior parte do seu passado a partir de uma visão panorâmica mais ou menos unificada, sobretudo marcada pela herança de uma arte fundada

[1] Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos Cursos de Mestrado e Graduação em História, e professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Entre as últimas publicações, destacam-se os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004), *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005), *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007), *Arte Moderna e Alteridade* (Vassouras: LESC, 2008), *A Construção Social da Cor* (Petrópolis: Vozes, 2009) e *Teoria da História* (Petrópolis: Vozes, 2011).

na concepção de um espaço geométrico a ser tomado como base para suas representações. Wölfflin também podia examinar a Arte Ocidental no plano de uma dicotomia mais acentuada em relação à alteridade artística de outros povos, porque o Ocidente apenas começava a abrir os olhos para a possibilidade de lançar mão desta alteridade para imprimir novos rumos à sua própria arte, o que ocorreria de maneira especialmente relevante com as obras de Matisse, Picasso e outros grandes artistas modernos. Seu contexto intelectual como analista de imagens e historiador da arte pode ser relacionado a uma corrente de análise historiográfica da arte que foi denominada de "visualidade pura", e que, na primeira parte deste artigo, buscaremos definir melhor.

A Visibilidade Pura

Antes de mais nada, busquemos sintetizar alguns aspectos desta grande corrente de estudos sobre a arte que é dominada pela chamada "Teoria da Visibilidade Pura". De maneira geral, o que caracteriza as teorias da visibilidade pura é o princípio de que a Arte deve ser prioritariamente analisada através de uma "teoria do olhar artístico" (e não do desenvolvimento técnico, dos reflexos sócio-políticos, das biografias dos artistas criadores, ou quaisquer outros). Um dos fundadores desta perspectiva havia sido Konrad Fiedler (1841-1891). Referindo-se em um texto de 1887 aos artistas plásticos, Fiedler considerava que o artista seria um ser humano especialmente dotado para passar imediatamente do plano da percepção visual para o plano da expressão visual:

> O artista não se distingue por uma capacidade visual particular, pelo fato de ser capaz de ver mais ou menos intensamente, ou possuir em seus olhos um dom especial de seleção, de síntese, de transfiguração, de nobilitação, de clarificação, de maneira a destacar em suas produções sobretudo as conquistas do seu olhar; distingue-se, antes, pelo fato de a faculdade peculiar de sua natureza colocá-lo em posição de passar imediatamente da percepção visual para a expressão visual; sua relação com a natureza não é uma relação visual, mas uma relação de expressão (FIEDLER, 1991: 95).

Este novo foco na capacidade expressiva da Arte, e não apenas nas potencialidades representativas, foi um aspecto particularmente importante para os subseqüentes desenvolvimentos da corrente da "visibilidade pura". A dupla preocupação com padrões de representação e tendências de expressão reforçou nestas abordagens teóricas a idéia de que a

História da Arte deveria ser fundamentalmente uma História dos Estilos, e não uma história dos autores individuais. Hoje, é bastante recorrente este modo de organização da História da Arte, e no conjunto das grandes obras de síntese da História da Arte Mundial ou Ocidental, as abordagens comparativas e contrastivas que analisam a História da Arte a partir dos estilos ou correntes têm um peso considerável, embora também existam muitas obras que se organizam em torno de galerias sucessivas referentes aos diversos autores[2]. Na época de Wölfflin, porém, esta perspectiva estilística representou uma novidade considerável. De acordo com esta abordagem, hoje tão comum, deveria ser focalizado não apenas o que cada artista trazia singularmente irredutível nos seus modos de representação e expressão, mas sobretudo o que os artistas imersos em um mesmo padrão estilístico teriam em comum.

Na passagem para o século XX, a teoria da visibilidade pura deu origem a uma escola importante que por vezes é chamada de Escola de Viena. Esta escola reuniu autores bastante diversificados, apresentando dentre alguns de seus nomes mais famosos o de Alois Riegl e o de Heinrich Wölfflin. Acompanhando os movimentos que já vinham se dando desde meados do século XIX no campo de interesses filosóficos pelos padrões de visualidade trazidos à tona pelas obras de arte, a Escola de Viena opôs-se frontalmente à corrente "Positivista" de sua época – esta que de um lado preocupava-se com o desenvolvimento da técnica, e que de outro lado assumia muito habitualmente um padrão de narratividade associado à História dos Grandes Homens. Ao contrário, a Escola de Viena procurou focar mais especialmente o fenômeno da Visualidade, da Expressão da Visualidade, bem como dos modos como a obra de arte é organizada para a expressão das idéias do artista e para a posterior fruição do expectador.

Alguns dos historiógrafos de arte ligados à Escola de Viena vieram a ser posteriormente criticados por preconizarem certa autonomia dos processos criativos, por

[2] Exemplos de análises que contam a História da Arte a partir de uma sucessão de estilos até meados do século XIX, e da co-ocorrência de diversas correntes para o período da Arte Moderna, encontram-se em autores diversos como Gombrich (2000) ou Argan (1992). Em Gombrich, tem-se uma história simultânea e comparativa da pintura, escultura e arquitetura, organizada através dos estilos de época até chegar à Arte Moderna, quando ocorre a simultaneidade de correntes estéticas distintas, de modo que, para o século XX, já não é mais possível se falar em um estilo de época. De certo modo, ele desenvolve uma narrativa da História da Arte assinalada por cenas sucessivas que correspondem a uma contínua mudança de tradições, na qual cada obra (ou autor) reflete o passado e vislumbra o futuro. A Mega-Narrativa da arte, linear e progressista, também é a base do trabalho de Greenberg (1961), que domina a crítica de arte na primeira metade do século XX e é o grande historiógrafo do modernismo. Sua linha de análise será criticada posteriormente, já à luz dos desenvolvimentos artísticos das quatro últimas décadas do século XX, por autores como Rosalind Krauss (1972), Harold Rosenberg (1961) e Arthur Danto (1002). De igual maneira, irá se considerar que a História da Escultura não cabe dentro do modelo explicativo da História Modernista da Arte proposta por Greenberg (Rosenberg, 1961: 170). É todo um grande modelo da arte totalizante, linear e progressista que começa a ser criticado frontalmente a partir dos anos 1960.

vezes vistos como se estivessem encadeados em uma sucessão linear cujas tendências de desenvolvimento estariam diretamente relacionadas ao fazer artístico, mais ou menos independentemente de pressões do contexto histórico-social ou da genialidade do indivíduo. Esse padrão pode ser encontrado ainda hoje nas grandes sínteses de História da Arte, como a escrita por Gombrich (2000). Um padrão distinto, no qual o contexto histórico representa a principal linha de força, pode ser encontrado na análise marxista proposta nos anos 1950 por Hauser (1998), uma abordagem que foi muito criticada nos anos 50, que adquiriu grande aceitação nos meios acadêmicos dos anos 60 e 70, e que voltou a perder popularidade a partir daí, sob a acusação de apresentar um modelo marxista muito esquematizado[3].

Por outro lado, como se disse, a Escola de Viena trouxe uma contribuição extremamente importante por se confrontar, de um lado, contra aquilo que podemos chamar de "historiografia dos grandes artistas" (paralela à modalidade da "História dos Grandes Homens"), e, de outro, por se opor a uma perspectiva de análise da história da arte que vinha se destacando muito na época por situar o desenvolvimento técnico no centro da análise dos objetos artísticos. Diante destas duas tendências, autores como Riegl e Wölfflin tomaram muito particularmente a História da Percepção Humana como campo temático principal a orientar os seus estudos. E é precisamente esta escolha da história de percepção como tema que opõe frontalmente a obra de Riegl à da Escola Positivista de Gottfried Semper (1803-1879) – para quem a arte seria mero produto mecânico de exigências técnicas, práticas e funcionais (Semper, 1860-1863).

A opção pela Visualidade (ou pela Expressão Visual) tem alguns desdobramentos mais imediatos. Desaparece entre os autores da "visibilidade pura" qualquer possibilidade de aplicar o conceito de "decadência" a um Estilo, como ocorria com a escola mecanicista de Semper ao construir uma história da evolução técnica. Afinal, trata-se em parte de compreender a história da arte como a história da emergência e do desenvolvimento de elementos puramente formais. As idéias de "progresso" ou de "decadência", bem como de superioridade de um Estilo em relação a outro que o precedeu, não tem qualquer acolhida possível aqui, e esta foi certamente uma contribuição bastante importante da Escola de Viena. Quando se desliga a história da Arte da história de uma evolução tecnológica ou funcional, e

[3] A tão criticada obra de Hauser representa um trabalho de trinta anos de pesquisa cuja relevância não pode ser desconsiderada, buscando examinar a História da Arte desde o período pré-histórico até a Era do Cinema. Por outro lado, posteriormente, Hauser flexibilizou sua abordagem, sendo o principal resultado desta flexibilização o último livro – *A Sociologia da Arte* (1974) – que embora persistindo nos objetivos de investigar as determinantes sociais e econômicas da arte, já postulava que a arte não reflete meramente a sociedade, mas interage com ela.

passa-se a focá-la como a história de deslocamentos entre padrões de visibilidade, mesmo a utilização da palavra "evolução" esvazia-se de sentido.

A Escola da 'Visibilidade Pura' desperta muita atenção em um aspecto particular: ela tendeu, através da obra particular dos seus componentes (Riegl, Wölfflin e outros) a elaborar grandes 'esquemas' explicativos para a obra de arte. Um dos primeiros analistas da Escola de Viena a propor esquemas explicativos fundamentais para a compreensão da obra de arte foi o escultor Hildebrand (1847-1921). Tal como seria muito comum em posteriores proposições teóricas associadas às teorias da "visibilidade pura", Hildebrand trabalhou com grandes pares de oposições dicotômicas (Hildebrand, 1988). Ele cria alguns pares de padrões que presumivelmente viriam à tona por ocasião da representação de objetos reais pela Arte. Assim, a 'forma existencial' opõe-se à 'forma ativa', e a 'visão distante' opõe-se à 'visão próxima'. Estas categorias, como ocorreria com outros 'esquemas de visibilidade' propostos pelos demais membros da Escola de Viena, procuram dar conta simultaneamente de um padrão de apreensão do Espaço e dos modos através dos quais a visão humana medeia ou expressa a realidade percebida. Para Hildebrand, a 'visão distante' seria predominantemente típica do artista, enquanto a 'visão próxima' seria predominantemente característica do cientista.

Mais tarde, os demais teóricos ligados à 'visibilidade pura' desenvolveriam outros esquemas explicativos. Sobretudo, logo apareceriam esquemas determinados a apreender o padrão formal típico dos sucessivos Estilos que se sucederiam na História da Arte. Alguns destes esquemas serão examinados mais adiante. Mas o importante a se notar neste momento é que o esforço de criar grandes esquemas coadunou-se perfeitamente com a ambição destes teóricos em captar os aspectos fundamentais que apareceriam nas obras de todos os artistas ligados a um mesmo estilo. Esta ambição de criar ou perceber um sistema único é, aliás, um aspecto que sobressai na análise comparada entre os diversos teóricos ligados à Escola de Viena, e particularmente se destaca quando se busca apreender o conjunto das propostas mais específicas de Heinrich Wölfflin para a análise da Arte e para a compreensão de sua história.

Neste caso, o que se buscava era captar aspectos formais que fossem não singularidades de um único quadro, ou mesmo de um conjunto de quadros de um mesmo artista, mas sim tendências formais presentes na ampla maioria de obras de um mesmo período. Estes aspectos formais típicos de um período, reunidos em Sistema, estariam projetados em cada obra singular e prontos a comunicar algo para muito além do tema daquela obra em particular. Eles estariam comunicando na verdade uma determinada

concepção do mundo e do espaço. Seria justamente o desvendamento desta concepção do mundo e do espaço o que deveria buscar o historiador da Arte – e desta forma, para alguns dos teóricos formalistas, a História da Arte se transforma aqui em uma espécie de "História do Espírito" (Dvorak, 1988), como propõe o historiador da arte checo Max Dvorak (1874-1921), ou em uma História da Cultura, como em outros autores.

Para resumir o princípio básico que organiza as análises formalistas derivadas da corrente da 'visibilidade pura', poder-se-ia dizer que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte esteja buscando transmitir mais especificamente. A forma, neste sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos artistas de um mesmo tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística. E por trás da forma haveria algo de importante a ser percebido não apenas sobre os artistas que a conceberam, mas sobre os próprios grupos humanos nos quais eles se acham inseridos.

Do princípio fundamental de que existem padrões formais comuns às várias obras de arte ligadas a uma mesma sociedade ou a mesmo período (à sociedade européia do período Renascentista, por exemplo) decorre uma primeira tendência metodológica, que é a de, em algum momento, analisar serialmente as obras produzidas por vários artistas de modo a apreender o que eles teriam fundamentalmente em comum. Desta maneira, a análise formalista pode em determinado momento ser intensiva e voltada para uma ou mais obras, mas em algum outro momento ela tem que se voltar para a compreensão de cada obra dentro de uma série mais ampla que seja realmente representativa.

Quanto à apreensão do que estaria por trás do padrão formal identificado para uma determinada realidade artístico-social, os teóricos e historiadores da arte ligados à teoria da 'visibilidade pura' desenvolveram as mais diversificadas associações. Neste ponto, depreende-se uma segunda possibilidade metodológica que é a de comparar o padrão formal encontrado com o ambiente natural ou social, com os diversos contextos históricos e sociais, com outros padrões de pensamento (religiosos, filosóficos, e assim por diante). Worringer (1906), para dar um exemplo entre tantos, identificou para as sociedades mediterrânicas clássicas uma tendência à nitidez formal e à imitação da realidade ambiental que expressariam o mesmo tipo de clareza e segurança envolvidas na relação entre os homens mediterrâneos e o seu meio. Em contraste com isto, as sociedades nórdicas teriam favorecido modelos de representação mais abstratos – e isto expressaria uma tensão entre o homem e um ambiente natural indefinido e, a princípio, hostil (Worringer, 1911). Conforme se vê, existem inúmeras

possibilidades de especular em torno das motivações que teriam gerado este ou aquele padrão formal específico de uma determinada comunidade estilística, e foi isto o que fizeram os teóricos formalistas. Para eles, a escolha social de um determinado padrão expressivo poderia ser decorrência de uma determinada realidade vivida.

Uma decorrência importante de algumas destas análises formalistas é que elas permitiram superar as descrições e narrações da História da Arte que costumavam compartimentar os fatos artísticos dentro de unidades nacionais. Essa tendência, também presente na historiografia da arte positivista ou historicista do século XIX, alinhava-se até então aos objetivos de descrever a história em geral como uma História das Nações. Os novos formalistas, contudo, permitiram-se especular a partir de campos de alcance mais vastos. Alguns associaram determinados padrões formais a determinadas realidades étnicas – e isto também levou a exageros que posteriormente seriam criticados por se basearem em distinções raciais que hoje não mais se sustentam – mas outros buscaram estender seu espaço focal para 'sistemas de Civilização' mais amplos. Data daqui a identificação de um contraste entre padrões que seria muito recorrente nas posteriores histórias da arte: o padrão da 'Arte Ocidental' em oposição ao padrão da 'arte Oriental' – que abrigaria realidades sociais tão distintas como Bizâncio, o mundo Islâmico, a Índia e o Extremo Oriente.

Em que pese a preocupação dos historiadores formalistas em identificar os grandes padrões culturais que se sucederiam no tempo, ou que corresponderiam a cada realidade sócio-ambiental, muitos críticos posteriores apontaram como lacunas nas análises esquemáticas da "visibilidade pura" o fato de que os seus autores nem sempre se interessaram por contextualizar propriamente a obra de Arte dentro de linhas de forças históricas e sociais. Já vimos algo sobre os posicionamentos de Hauser, um historiador diretamente preocupado com a sucessão de contextos históricos. Para estes críticos, os grandes esquemas explicativos de Wölfflin – para tomar como exemplo um dos principais teóricos formalistas – apenas dão conta da mera percepção de certos aspectos formais, mas descuram de uma outra dimensão fundamental da obra artística que é o seu contexto social de produção. Essa crítica é apenas verdadeira em parte, e em diferente medida para cada um dos principais nomes desta corrente. A seguir, como Heinrich Wolfflin lidou com os princípios gerais herdados da corrente teórica da Visibilidade Pura, criando o sistema particular de análise das obras de arte.

Heinrich Wölfflin

Wölfflin (1864-1945) deu um maior acabamento ao seu sistema de conceitos para a compreensão da obra de arte em 1915 (Wölfflin, 1982)[4]. Tal sistema revelou-se bastante eficaz para a compreensão dos modelos artísticos do Renascimento e do Barroco, que foram tratados comparativamente pelo autor tomando-se por base a pintura e a arquitetura. Em que pese sua inserção no contexto intelectual das teorias da Visibilidade Pura, mesmo autores modernos concordam que as categorias utilizadas por Wölfflin podem ter a sua utilidade nos dias de hoje – e é isso o que levou Greenberg a abrir seu famoso ensaio sobre "A Abstração Pós-Pictórica" (1964) afirmando que as categorias propostas pelo historiador suíço "podem nos ajudar a perceber, tanto na arte do presente como na do passado, toda sorte de continuidades e diferenças significativas que de outro modo poderiam nos escapar" (Greenberg, 1997: 111).

Em linhas gerais, Wölfflin estabelece uma tipologia a partir de alguns pares de opostos que iremos discutir a seguir e que são os seguintes: • linear / pictórico; • planar / recessional; • forma fechada / forma aberta; • multiplicidade / unidade. Esses conceitos fundamentais produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares, como "estático-dinâmico", "simétrico-assimétrico", e assim por diante. Conforme veremos, nesta perspectiva a arte do Renascimento aparece associada aos conceitos de *linear*, *planar*, *forma fechada*, *multiplicidade*, e também aos conceitos de *simetria* e de *equilíbrio*. Enquanto isso, o barroco circula por idéias opostas: *pictórico*, *recessional*, *forma aberta*, *unidade*, *assimetria*, *movimento*.

O primeiro dos pares de conceitos propostos por Wölfflin refere-se ao atributo *linear*, que seria típico da pintura renascentista, em oposição ao *pictórico* barroco. É por aqui que começaremos. Por *linear*, entende-se que todas as figuras e formas significativas no interior de uma determinada construção artística são claramente delineadas. Cada elemento sólido apresenta limites bem definidos e claros. Desta maneira, cada figura se destaca como se fosse uma peça de escultura – efeito que muito habitualmente é realçado por uma iluminação uniforme, este que é outro recurso tipicamente renascentista. Isto não impede, naturalmente, que certas técnicas desenvolvidas no final do próprio período renascentista tenham começado

[4] Wölfflin havia publicado em 1898 um trabalho comparativo sobre *O Renascimento e o Barroco* (1989), e em 1899 um livro intitulado *A Arte Clássica* (1990), nos quais já começa a movimentar sua abordagem metodológica. Para uma boa biografia sobre Wölfflin, embora ainda não traduzida, ver LURZ, 1981. Para um estudo acerca de sua concepção historiográfica da arte, aplicada ao Barroco, ver HOLLY, 1994.

gradualmente a superar o aspecto linear que predominara na fase mais característica deste estilo de época. Mas esta é uma questão que não poderá ser tratada aqui.

O "pictórico", por outro lado, remete a uma definição imprecisa e fragmentada da cor e do contorno – e de acordo com a análise de Wölfflin seria um traço marcante da Arte Barroca. Deve-se acompanhar uma ressalva de Clement Greenberg ao comentar estes dois conceitos propostos por Wölfflin: a linha divisória entre o pictórico e o planar não seria de modo algum inflexível, e podem ser encontrados artistas cuja obra combina elementos de ambos (Greenberg, 1997: 111). Nos períodos Barroco e Renascentista, contudo, esta oposição aparece mais demarcada, e vai daí o sucesso de Wölfflin ao analisar com seus pares conceituais as obras destes dois períodos. A linearidade pode ser comprovada em grande número de quadros renascentistas. Tomaremos como exemplo o mural *A Escola de Atenas* (1509), de Rafael.

Figura 1. Raffaelo Sanzio. *A Escola de Atenas.*

Neste quadro, cada figura ou elemento de arquitetura é bastante claro e passível de ser isolado dos demais com um mínimo de esforço de apreensão. Embora integrados a um conjunto mais amplo que lhes dá sentido, cada figura ou grupo de figuras conserva uma espécie de autonomia. A idéia de Rafael neste mural foi a de homenagear os grandes pensadores da Antigüidade Clássica, e nele aparecem representados filósofos antigos de tempos diversos. Platão e Aristóteles aparecem destacadamente no centro do quadro, e também estão presentes outros pensadores clássicos como Sócrates, Diógenes, Pitágoras, Epicuro, Ptolomeu e Euclides.

Não poderemos nos ater a explicar cada um destes personagens, pois isto fugiria aos objetivos do presente texto, mas o importante é ressaltar que o observador da obra pode examinar sem dificuldade cada quadrinho particular dentro deste quadro maior. No canto

direito inferior do quadro, por exemplo, o matemático Euclides demonstra um teorema para um grupo de discípulos, e no canto inferior esquerdo quem centraliza um outro grupo é o célebre filósofo Pitágoras. Na parte central inferior aparece uma figura isolada – a de Diógenes, filósofo grego que criticava as posses materiais e que na representação de Rafael aparece relaxadamente esparramado nos degraus. Um pouco à esquerda vemos outra figura isolada, o filósofo Heráclito – outro severo crítico da frivolidade humana e que, na representação de Rafael, aparece solitário e pensativo com a cabeça apoiada no braço esquerdo. Cada grupo ou figura isolada funciona, de certa forma, como um quadrinho menor dentro do quadro mais amplo (questão à qual voltaremos mais adiante), e é possível isolar cada elemento constituinte do todo precisamente porque os desenhos são muito bem delimitados. Os contornos das várias figuras e objetos são bem delineados e destacam-se do fundo, os grupos separam-se espacialmente uns dos outros, os elementos de arquitetura os enquadram. Tudo é muito claro e fácil de ser percebido objetivamente. O contrário disto ocorre nas obras barrocas, das quais daremos como exemplo *O Rapto das Filhas de Leucipo*, de Rubens, e a *Ronda Noturna*, de Rembrandt.

Figura 2. Rubens.
O Rapto das filhas de Leucipo

Figura 3. Rembrandt.
Ronda Noturna

Nestas pinturas barrocas, ao contrário, podemos aplicar o conceito oposto ao "linear": o "pictórico". As figuras, então, não são uniformemente iluminadas e muito menos isoláveis umas das outras. Antes, fundem-se umas às outras – em um caso sendo vistas através de uma luz forte e unidirecional, para considerar o quadro de Rubens, e em outro caso unificadas pela sombra envolvente no quadro de Rembrandt. Esta luz unidirecional ou esta sombra englobadora funcionam aqui como poderosos elementos intermediadores entre cada elemento do quadro e o "todo composicional". Assim, o contraste entre a sombra e as porções de luz no quadro *A Ronda Noturna* (1642) de Rembrandt contribui para realçar ou obscurecer

irregularmente um elemento e outro, e ainda para indeterminar os contornos das figuras que acabam se fundindo na sombra sem fronteiras bem definidas.

Outro par dicotômico importante na abordagem proposta por Heinrich Wölfflin é o planar-recessional. Nas obras renascentistas, tipicamente planares, identifica-se facilmente uma série de planos paralelos que organizam regularmente a profundidade do conjunto de imagens, e nestes planos de composição os vários elementos isolados são distribuídos. Por exemplo, na *Escola de Atenas* um primeiro plano é dado pelos grupos e degraus mais próximos ao observador; o segundo plano desenvolve-se em torno das figuras centrais de Platão e Aristóteles e se estende simetricamente por outros grupos de pessoas e objetos; por fim, o último plano corresponde à arquitetura de fundo que faz o olhar convergir para uma pequena porta aberta para o infinito, perfazendo-se com tudo isto uma organização em três planos paralelos. Estes três planos, aliás, são bem assinalados pela seqüência de arcos e outros elementos da arquitetura.

Nos exemplos barrocos, ao contrário, o princípio de organização se dá em termos de *diagonais em recessão*. A composição de *O Rapto das filhas de Leucipo* (1612) é dominada por figuras dispostas em ângulo em relação ao plano do quadro e que se afastam ou se aproximam do espectador em profundidade: na esquerda, o Raptor inclina-se em direção a uma das mulheres desnudas, mais avançada, e a agarra em uma das pernas. Um pouco mais avançado aparece o outro raptor que agarra a outra mulher desnuda, mais próxima do observador. Mas todas estas figuras estão muito entrelaçadas, de sorte que seria impossível separá-las em planos bem definidos e muito menos em seções isoladas dentro da obra. De maneira análoga, também na *Ronda Noturna* de Rembrandt as figuras principais parecem se movimentar diagonalmente, agora para a frente e para a esquerda. A organização recessional tem um desdobramento que é oportuno comentar: ela impede que a percepção da obra seja conduzida através de um padrão de fixidez ou estabilidade. No segundo texto desta série veremos que a idéia de movimento é característica não apenas da pintura como também da música barroca.

A idéia de *estabilidade* e *equilíbrio* na concepção renascentista, e de *movimento* nas obras barrocas, também aparecem em decorrência ao terceiro par de conceitos: forma fechada – forma aberta. A *forma fechada* é bastante típica do Renascimento: todas as figuras incluídas na *Escola de Atenas* estão equilibradas dentro da moldura do quadro, ao mesmo tempo em que a composição se baseia em verticais e horizontais que repetem a forma da moldura e sua

função delimitadora. Assim, nesta pintura de Rafael as horizontais enfáticas dos degraus contrastam com as verticais das figuras e das paredes que sustentam os arcos.

Já nas composições barrocas verificamos a ocorrência mais freqüente da *forma aberta*. A construção em linhas diagonais contrasta então com as horizontais e verticais da moldura e determina relações de distância, trazendo um dinamismo às figuras e a um conjunto que agora não parece mais estar contido simplesmente na estrutura de emolduramento. A moldura, aliás, costuma nas obras barrocas cortar as figuras pelos lados deixando-as pela metade, e em algumas composições as cenas representadas parecem se estender para muito além dos limites espaciais impostos pela moldura, como se quisessem ganhar o infinito.

Por fim, o último par proposto por Wölfflin para a análise de obras renascentistas ou barrocas é o que relaciona *multiplicidade* e *unidade*. De certa maneira, estes dois conceitos informam todos os anteriores. Entende-se por *multiplicidade* o fato já mencionado de que a pintura renascentista é composta de partes distintas e ambientes relativamente diferenciados. Dito de outra forma, a obra apresenta-se internamente seccionada, sendo cada seção plena de sua cor própria, particular e local, e sendo por vezes possível examinar certos grupos e elementos como se fossem pequenos quadros dentro do quadro, separados uns dos outros ainda que mutuamente articulados em uma totalidade maior que unifica a variedade. Para o caso de *A Escola de Atenas*, já vimos como seria possível subdividir o quadro em quadrinhos menores, cada qual com um subtema particular e destacado mais ou menos claramente das demais seções. Fora o polisseccionamento imediato, os renascentistas tinham ainda outros recursos que contribuíam para isolar os vários elementos em uma *multiplicidade* de unidades independentes, como era o caso da já mencionada utilização de uma luz difusa em *A Escola de Atenas*.

Por outro lado, a *unidade* é o ponto de partida da pintura barroca, muitas vezes obtida por meio da luz forte dirigida. Em *O Rapto das Filhas de Leucipo*, já vimos como todas as unidades estão inextricavelmente interligadas, de modo que nenhuma delas poderia ser isolada. Pode-se dizer que, enquanto o artista renascentista parte da variedade (multiplicidade) e busca uma unidade a partir desta variedade, o artista barroco percorre o caminho inverso: ele parte de uma concepção unitária da obra de arte e logo procura estabelecer uma variedade na unidade. Os elementos internos a uma composição barroca são fundamentalmente ligados, se entrelaçam e invadem uns aos outros, estão como que profundamente mergulhados em uma unidade maior que pode ser obtida por recursos diversos, que vão desde a unificação pela luz ou pela sombra até a unidade estabelecida a

partir do movimento, do entrelaçamento dos planos recessionais ou da fusão de contornos que se perdem em sombras, tornando pouco nítidas as fronteiras e delimitações de elementos que de outra forma poderiam ser isolados como nas pinturas renascentistas. Comprova-se essa série de recursos nos exemplos já citados. No *Rapto das Filhas de Leucipo*, temos o recurso do entrelaçamento dos vários elementos, que adicionalmente são unificados por um movimento contínuo; e na *Ronda Noturna*, de Rembrandt, a sombra e o fundo escuro são os grandes elementos unificadores.

Uma reflexão sobre o conjunto de categorias associáveis ao barroco nos mostra que a grande característica da pintura barroca é a sua *concepção unitária* da obra de arte, uma vez que os demais aspectos já examinados – o pictórico, o recessional, a forma aberta, o movimento, a assimetria – contribuem antes de qualquer coisa para impulsionar a imagística barroca em direção a uma unidade final que ao mesmo tempo é seu ponto de partida. Tal concepção unitária também pode ser facilmente verificável na escultura ou na arquitetura, e mesmo na concepção urbanística (não esquecendo que as grandes avenidas unificadoras do conjunto urbano proliferam principalmente a partir das cidades barrocas).

Este seria, em linhas gerais, o sistema de categorias dicotômicas que Heinrich Wölfflin desenvolveu para a sua compreensão das artes Barroca e Renascentista. Ressalte-se também que este sistema deveria ser válido para diversos gêneros de expressão artística, como a pintura, a escultura, a arquitetura ou as artes decorativas. A oposição entre linear e pictórico ocuparia neste sistema um lugar central, pois de algum modo as demais categoriais desdobram-se ou se associam intimamente a estas duas. Wölfflin dá a entender, aliás, que o pictórico e o linear seriam como que dois pólos entre os quais a arte oscilaria numa espécie de alternância pendular de estilos. Esta maneira de acompanhar a sucessão de estilos ocidentais funciona bem para a arte que vai do século XV ao século XIX, se for considerada a sucessão entre os estilos renascentista, barroco, clássico e romântico.

É interessante notar que o sistema de análise proposto por Wölfflin tem a pretensão de funcionar com base na pura visualidade da obra – e uma das características essenciais da concepção de Wölfflin é precisamente a rejeição da personalidade do artista. Em sua oscilação entre as necessidades de satisfazer o desejo de linearidade e de percepção pictórica, a visão humana estaria manifestando suas necessidades internas independentemente das diferenças individuais e nacionais. Para citar uma expressão de Raymond Bayer em sua *História da Estética*, a história da arte torna-se aqui uma "história anônima da arte" (Bayer, 1979: 413). Desdobramento importante disto é que a História da Arte poderia focar não

necessariamente obras primas e grandes mestres, mas também produções secundárias – nas quais o "estilo" estaria igualmente presente.

Com relação ao sistema de categorias dicotômicas que atrás explicitamos, é preciso ressaltar que Heinrich Wölfflin desenvolveu seu grande esquema explicativo bem no princípio do século. Assim, maior parte da Pintura que se conhecia até então era fundada em alguma perspectiva de espaço tridimensional (espaço "ilusionista", diria mais tarde a crítica modernista) e de representação de elementos naturais ou imaginários dentro deste espaço. À época em que Wölfflin escreve seus ensaios, os impressionistas já haviam começado as suas pesquisas de luz e cor, mas até aí nada que pudesse confrontar mais diretamente o plano esquemático do historiador da arte suíço. A pintura Impressionista, inclusive, se adapta bem ao conceito do pictórico, no sentido de que os contornos são indefinidos e ambíguos.

Por outro lado, é claro que existem aspectos da pintura bidimensional – que se consolidaria cada vez mais na modernidade – que inviabilizam diretamente alguns dos conceitos apresentados por Wölfflin. A categoria de recessional – ao se referir a afastamento em diagonal no espaço tridimensional – remete obviamente a um tipo de representação que busca gerar a ilusão de profundidade, e a idéia de "planar" havia sido aplicada por Wölfflin para se falar em planos paralelos na tridimensionalidade. Esta e outras categorias devem ser repensadas, naturalmente, quando se tem em vista outros tipos de arte que foram se tornando cada vez mais comuns no decorrer do século XX, particularmente as elaboradas pelas correntes compreendidas pela pintura Abstrata.

Uma das observações que se pode fazer em relação às categorias de Wölfflin, neste sentido, é que elas só podem ser aplicadas a um determinado tipo de arte. Não podem ser propostas como categorias universais para a avaliação de todos os fenômenos artísticos. São categorias geradas em um período anterior à maior parte da chamada Arte Moderna. Mas, de resto, qualquer sistema de análise possui os seus limites – e o importante é não dotá-lo de uma pretensão de abarcar todos os fenômenos pertinentes ao seu campo de estudos. De qualquer modo, Wölfflin, Riegl e outros teóricos ligados à teoria da "visualidade pura" ainda viviam em uma época em que se achava possível elaborar grandes modelos explicativos capazes de dar conta de uma realidade muito ampla. Na verdade, esta pretensão não deve ser associada apenas aos teóricos da visibilidade pura, mas a toda uma tendência de época, particularmente na historiografia da arte, e também os historiógrafos positivistas, tecnicistas e personalistas – a quem tanto Wölfflin como Riegl se opunham – também almejavam construir seus próprios sistemas explicativos, embora em outras bases.

Referências

Fontes

ARGAN, Giulio C.; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

DANTO, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1996. *Após o Fim da Arte* – a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Edusp, 2006.

DVORÁK, Max. *Idealism and naturalism in Gothic art*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1988. 252p.

FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre a Arte*. Madrid: Visor, 1991.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. São Paulo: LTC, 2000.

GREENBERG, Clement. "Abstração pós-pictórica" (1964). In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. *Art and Culture* – critical essays. Boston: Beacon Press, 1961. Arte e Cultura. São Paulo: Ática, 1996.

_____ et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Sociologia del Arte*. Madrid: Guadarrama, 1977. [original: 1974].

HILDEBRAND, Adolf Von. *La problemática de la forma en el arte*. Madrid: Visor, 1988 [original: 1893].

KRAUSS, Rosalind. "Uma visão do modernismo" [1972] In: GREENBERG et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.163-174.

PANOFSKY, Erwin. *Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999. (Die Perspective als symbolische Form. Leipzig: G.B. Teubner, 1927).

_____. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [original: 1955].

_____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1994 [original: 1955].

RIEGL, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books, 2004.

ROSENBERG, Harold. "Action painting: crise e distorções" [1961] In: GREENBERG et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.153-162.

SEMPER, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (O Estilo nas Artes Técnicas e Tectônicas ou Estética Prática). Munich: Friedrich Bruckmanns' Verlag, 1860-1863.

_____. *I 4 elementi della'architetura*. Milano: Jaca Book, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascimento e barroco;* estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 1989 [original: 1898].

_____. *A Arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [original: 1899].

_____. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [original: 1915].

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfuhlung, Contribution à la psicologie du style*. Paris: Klincksieck, 1978 [original: Munique 1911].

Fontes Iconográficas

REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *Ronda Noturna*, 1642. ost. Amsterdam: Rijksmuseum.

RUBENS, Petrus Paulus. *O Rapto das filhas de Leucipo*, 1618. ost. 222 x 219 cm. Munich: Alte Pinokothek.

SANZIO, Rafael. *Escola de Atenas*, 1509. Vaticano: Palácio do Vaticano, Stanza della Segnatura.

Referências Bibliográficas (obras de apoio às análises)

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Estampa, 1979.

BLOCH, Marc. "Pour une histoire comparée des sociétés européenes » in *Mélanges historiques*. Paris : 1963, tit. I, p.15-5 [original : 1928].

BRAUDEL, Fernand. "História e ciências sociais: a longa duração". In: *Escritos sobre a história.* SP: Perspectiva, 1978, pp. 41-77 [original: 1958].

HOLLY, Michael Ann. "Wölfflin and the imagining of the baroque" In: BRYSON, Norman (ed.). *Visual culture: images and interpretation.* Hanover: University Press of New England, 1994, pp. 347-364.

LURZ, Meinhold. *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*. Berlim: Worms am Rhein, 1981.

RÜSEN, Jörn. "A Historiografia Comparativa Intercultural" in RÜSEN, J; GINZBURG, C; SHAPIRO. *A Unidade na Arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Submetido em: 25/01/2011
Aceito em: 30/06/2011